

ANTÍGONA SEM EXPLICAÇÕES

ANTIGONE WITHOUT EXPLANATIONS

JOSÉ GABRIEL TRINDADE SANTOS*

Resumo: Pretendo apresentar uma leitura da *Antígona*, de Sófocles, livre de restrições ideológicas, a saber, éticas e psicológicas. Eu abordo o texto como uma peça feita para o palco, perguntando-me como uma platéia ateniense do século V a.C. reagiria a sua trama e personagens. Separando os heróis de Sófocles das muitas releituras a que foram submetidos desde a Renascença, concentro-me sobre a noção de herói trágico, numa tentativa de compreensão das suposições teatrais e políticas da peça, de forma a auxiliar sua *mise-en-scène*.

Palavras-chave: tragédia; Atenas; herói trágico; política.

Abstract: I aim to propose a reading of Sophocles' *Antigone* which sets it free from ideological constraints, namely ethical and psychological. I approach the text as a play intended for the stage, wondering how a fifth century b. C. Athenian audience might have reacted to its plot and characters. Separating Sophocles' heroes from the many re-readings they have been subjected to from the Renaissance onwards, I concentrate on the notion of tragic hero, trying to delve into the play's theatrical and political assumptions in order to assist its *mise-en-scène*.

Key-words: tragedy; Athenas; tragic hero; politic.

Poucas tragédias clássicas terão exercido sobre dramaturgos, poetas e audiências a fascinação produzida pela *Antígona*, de Sófocles. Testemunham-no não só as recriações a que deu origem, como os inúmeros comentários, nos quais se manifesta o interesse com que filósofos e helenistas a abordam. E, no entanto, parecerá difícil explicar tamanha atração se notarmos que o conflito em torno do qual a peça gira – a disputa sobre o direito a sepultar o cadáver de um parente próximo – não tem correspondência fora do tempo e espaço da *pólis* clássica.

Essa impossibilidade de representar o conflito traduziu-se num desvio, que influenciou a carreira da heroína de Sófocles em peças de autores modernos e contemporâneos. Filósofos e poetas não resistiram a recorrer, primeiro, à ética, depois, à psicologia para “explicar” um conflito que o público teria dificuldade

* José Gabriel Trindade Santos é professor da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: magnac@brturbo.com

em compreender.¹ Reagindo contra essa tendência, o texto abaixo defende que a tragédia grega clássica e a *Antígona*, em particular, requerem, mais do que explicações, atenção ao contexto interno e externo da peça. É sobre ele que me vou debruçar, propondo uma leitura que “dê a ver” a tragédia de Sófocles a um leitor atual, imaginando como a ela terá reagido um ateniense, na década de 40 do séc. V a.C. É porque a tragédia só ganha vida no palco que a sua integridade só poderá ser respeitada, a partir de um conhecimento efetivo da cultura grega. Começo por um resumo do argumento, o que obriga a referir brevemente os antecedentes da história que a peça narra.²

1. ANTECEDENTES

Pesava sobre a cidade de Tebas uma maldição antiga, focada na dinastia que ocupava o poder: os labdácidas. O oráculo de Apolo profetizou a Laio e Jocasta que o filho que esperavam estava destinado a matar o pai e unir-se à mãe. Assustado pela profecia, o rei furou e atou os pés do recém-nascido, ordenando que o abandonassem. A rainha entregou-o a um pastor, instruindo-o para que o deixasse morrer. Porém, condoído, o homem confiou a criança a um velho, esperando que este a levasse para longe. Após circunstâncias não referidas, o jovem vem a ser protegido e educado como um filho na família do rei de Corinto. Aí, já adulto, provocado por um ébrio que lhe revelara ser um enjeitado, Édipo busca a verdade do oráculo de Apolo. Mas este lhe responde com a profecia. Assombrado, temendo fazer mal aos seus supostos pais, foge de Corinto, viajando para Tebas.

Num entroncamento de três estradas, envolve-se numa disputa com um desconhecido e mata-o, ignorando ser aquele o seu pai. Pouco antes de chegar à

¹ Tal como encenadores e atores para apresentarem a sua criação do espetáculo e construção das personagens. Como se verá adiante (n. 18), o recurso à análise psicológica para explicar o comportamento das personagens já reflete a rejeição da leitura que Hegel faz da *Antígona*, dominante ao longo do séc. XIX, que reduz o conflito fulcral da peça à dimensão ético-política (*vide infra* n. 16).

² Os contextos em que se inseriam as tragédias eram conhecidos pelo público, por terem sido narrados em poemas épicos orais, de que só conhecemos resumos e fragmentos. Os tragediógrafos aproveitaram-nos, dando ao público a sua versão dos acontecimentos. Os resumos aqui apresentados seguem os argumentos das tragédias referidas, ignorando as variantes da ação.

Não devemos esquecer que a circunstância de o argumento não apresentar surpresas confere à representação e aos efeitos cênicos uma força dificilmente imaginável. Basta lembrar que, devido à comoção causada na audiência com a tragédia que representa a conquista de Mileto pelos persas, em 492, foi aplicada uma multa ao seu autor, Frínico (*vide The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1979, art. “Phrynicius (1)”). É importante levar este aspecto em conta na apreciação desse texto.

cidade, é ainda detido e interrogado pela Esfinge que atormentava os viandantes, mas consegue decifrar o enigma que ela lhe propõe, levando-a ao suicídio. Chegado a Tebas, por ter livrado a cidade da ameaça da Esfinge, é elevado a rei, casando com a rainha, que é a sua mãe. O cumprimento da profecia desperta a ira de Apolo, que espalha a peste na cidade. Édipo consulta então o oráculo, mas este se escusa a ajudá-lo, revelando-lhe que o mal só cessará com a punição do assassino de Laio. Na tentativa de reconstituir as circunstâncias em que o antigo rei morreu, são chamados o servo que sobreviveu ao confronto na estrada e o pastor que antes se tinha desfeito da criança abandonada. O seu interrogatório permite a gradual resolução do enigma, levando Édipo a tomar por fim conhecimento da trama de que fora vítima. Horrorizado, arranca os olhos, enquanto a mãe e esposa, Jocasta,³ se suicida.

Da união incestuosa nasceram quatro filhos. Já adultos, os dois varões – Etéocles e Polinices – insultam o pai e expulsam-no da cidade, obrigando-o a vagar de terra em terra, conduzido pelas filhas, Antígona e Ismênia, até vir a morrer em Colono.⁴ Amaldiçoados por ele, envolvem-se numa contenda sobre o direito ao poder, que termina com a morte de ambos em uma das portas da Tebas.⁵ A sucessão cabe a Creonte, irmão de Jocasta.

2. ANTÍGONA

Depois de celebrar os ritos fúnebres de Etéocles, o novo rei promulga um decreto proibindo que o cadáver de Polinices – bem como os dos seus apoiadores, soldados de Argos, sejam sepultados no território da cidade. É esta decisão que se acha na origem do conflito da *Antígona*. No prólogo da tragédia, de madrugada, à porta do palácio, Antígona tenta convencer Ismênia a ajudá-la a sepultar o proscrito Polinices. Mas a irmã resiste-lhe, por temer desrespeitar o édito de Creonte. O coro, aparecendo na orquestra, comenta a derrota e fuga dos Argivos, referindo a contenda dos dois irmãos rivais numa das portas da cidade. Entra então Creonte. O rei confirma a proibição do sepultamento de Polinices e manda postar vigias junto do cadáver. Logo a seguir, entra um deles, que relata ter alguém procedido à realização de ritos fúnebres. Encolerizado, Creonte ameaça-o, instando-o a capturar o infrator. A

³ Este é o argumento de *Édipo Tirano*, tragédia da autoria de Sófocles.

⁴ Acontecimentos narrados na tragédia *Édipo em Colono*, também da autoria de Sófocles.

⁵ A luta dos dois irmãos é representada por Ésquilo, em *Sete contra Tebas*. Sófocles anuncia-a em *Édipo em Colono*.

ação é interrompida pela segunda intervenção do Coro.⁶ Entram então o guarda e Antígona, algemada. O homem acusa-a de ter tentado sepultar Polínicês e narra as circunstâncias da sua captura.

A ação atinge o clímax no segundo e terceiro episódios, dominados por dois diálogos. O primeiro é entre Antígona e Creonte.⁷ O rei confirma à jovem a prisão, anunciando-lhe a morte iminente. Entra Ismênia, tentando associar-se à irmã no crime e no castigo, mas Antígona repudia-a, enfurecendo ainda mais Creonte. Nova intervenção do Coro comenta a antiga maldição e anuncia a entrada de Hémon, filho do rei, prometido esposo de Antígona. Com ele, o conflito – marcado pelo despeito do velho rei, que se sente ofendido por uma fêmea insolente e pelo furor do filho – assume inesperada violência. Começando por manifestar respeito ao pai, Hémon tenta convencê-lo a perdoar a jovem. Recorre a argumentos sensatos e racionais, referindo a simpatia do povo por Antígona. Mas o rei, apesar da intercessão do Coro, mostra-se inamovível. Tãmanha inflexibilidade leva Hémon a sair, despeitado e furioso.

Nova intervenção do Coro celebra a divindade do Amor, mudando o contexto da ação. Entra então Antígona, a caminho da caverna em que vai ser encerrada, lamentando a sorte que lhe está reservada. O Coro ecoa o lamento da heroína, comparando o seu suplício ao de outras figuras ilustres, votadas a tenebroso encarceramento. Mas é com a entrada do adivinho Tirésias que a peça se encaminha para o desfecho. Vem ele dar conta a Creonte da situação criada pelas decisões tomadas. Recomenda-lhe que ponha fim à sua teimosia e pare de perseguir um cadáver. Provocado pela resposta do inflexível monarca, Tirésias vaticina-lhe a morte do filho, causada pelo erro de ter enterrado um vivo e deixado os mortos sobre a terra. E adivinha uma nova peste, provocada pelo apodrecimento dos cadáveres, abandonados à voracidade dos cães e das aves de rapina. O Coro aconselha o rei a restabelecer a ordem, libertando Antígona e sepultando Polínicês. Mas já é tarde demais. Entra a rainha Eurídice, mulher de Creonte e mãe de Hémon, a quem um mensageiro conta que, chegado à caverna, o rei encontrou a jovem enforcada e testemunhou o suicídio do filho. A mulher retira-se em silêncio, deixando a cena ao Coro, que Creonte, chocado pelo suicídio do filho, interpela, destroçado. Mas só ao saber de outro suicídio, agora da esposa, invocando a morte dos filhos, acaba por compreender a extensão da sua insensatez.

⁶ Nem sempre as odes declamadas pelo Coro se enquadram na ação, visando mais interrompê-la, possibilitando a passagem a novos episódios. Podem, portanto, ser encaradas como composições autônomas, avaliáveis pelo seu mérito poético. É esse o caso desta “ode ao homem”. Não renuncio, porém, a considerá-la capital para a compreensão da peça.

⁷ Este diálogo é objeto de interpretações profundamente divergentes pelos comentadores.

3. INTENÇÃO DIDÁTICA DA TRAGÉDIA

Parece-me inútil gastar adjetivos para celebrar esta obra-prima, pois dificilmente acrescentariam algo ao que já foi dito por muitos. Creio, porém, ser oportuno prestar esclarecimentos acerca da perspectiva da tragédia, aqui desenvolvida. A tragédia grega clássica sempre foi considerada um dos monumentos fundadores da literatura ocidental. No entanto, por incontestável que a avaliação seja, nada nos diz sobre como e com que finalidades surgiu o que havia de constituir um gênero literário vivo ainda hoje.⁸ É para esta questão que a brevíssima abordagem da função didática da tragédia pretende sugerir uma resposta. A tragédia grega é uma narrativa dialogada, que obedece a finalidades rituais, culturais e didáticas. Não prestando atenção à dimensão sacra, a sua função primordial é educar os cidadãos, apresentando-lhes modelos de comportamento que consubstanciam a identidade cultural grega.

Três elementos concorrem para a fixação da mensagem pelo destinatário: métrica, narrativa e personagem. A primeira facilita a memorização do discurso, as outras duas a assimilação da mensagem. Enquanto a narrativa organiza sequencialmente as instruções a reter, a personagem condensa-as numa identidade ideal, com a qual a assistência é levada a identificar-se: o herói. A tragédia adapta assim a estratégia didática da epopéia a uma cultura marcada pela difusão do letramento, preservando pela escrita a mensagem, que o público presente à representação deverá memorizar.⁹ Ao contrário da epopéia, ouvida na declamação do rapsodo, em festivais e banquetes, a representação cênica transpõe a narrativa para o espaço e tempo da cidade. A transposição favorece a identificação do público com o herói, reforçando a assimilação da mensagem pela catarse das emoções.

Para conseguir identificar-se com o herói, o público tem de ser capaz de introjetar o seu conflito, encarando-o como um ser humano livre. É pela escolha que faz que o estatuto de herói lhe é conferido, tornando-o digno de ser lem-

⁸ A tentativa de Nietzsche (*Das Geburt der Tragödie*, 1872) começa por constituir um manifesto contra a tendência racionalista da metafísica ocidental para se transformar num ataque à racionalidade. Independentemente da coerência que a anima, esta visão nada nos deixa entrever do sentido cultural da tragédia na Atenas clássica.

⁹ A valorização do traço didático na avaliação da tragédia é devida a E. Havelock, no contexto da sua abordagem oralista da literatura grega clássica (*vide The Greek Concept of Justice*, Cambridge [Mass.], London, 1978). Sobre a importância da tragédia na educação ateniense, *vide*: M. Vegetti, “Polis classica e formazione del cittadino”, *Storia dell’educazione*, a cura di Egle Becchi. Firenze, 1987, 35-50; C. Segal, “O ouvinte e o espectador”, *O homem grego*, J.-P. Vernant (dir.), Lisboa, 1994, 173-198). Estas perspectivas sobre o valor educativo da epopéia e da tragédia são evidentes no tratamento platónico da imitação em literatura: *República* III 392d-403c.

brado. A estratégia recompõe o jogo perverso da epopéia, em que a imortalidade concedida pela fama constitui a única recompensa da morte. Para compreender a natureza do herói trágico, há, pois, que distingui-lo do herói épico, do qual descende, mas também do herói romântico, que o imitará. O primeiro não tem liberdade para optar,¹⁰ porque a vergonha de desmerecer da sua condição, da fama que lhe é atribuída, o obriga a escolher a morte. Por outras palavras, é o seu estatuto de herói que o força a agir como tal. Bem ao contrário, o protagonista da tragédia começa como um anônimo. Só aparece como herói quando o conflito eleva ao paroxismo a tensão entre a liberdade e a necessidade, que o força a aceitar o conflito pelo qual será destruído. É aí que a sua decisão se torna paradigmática, por expressar a essência do humano: a de hoje e sempre.¹¹ Assim sendo, a compreensão da natureza e dimensões desse conflito é capital para captar a lição da tragédia. Irei, portanto, concentrar-me na análise dos conflitos, pondo de parte a justificação psicológica do comportamento do herói, pois, se o caráter que lhe é atribuído resume o seu comportamento, então, *ipso facto*, não o pode explicar. Essa característica distingue-o do herói romântico, cujo comportamento é explicado pelas motivações íntimas da sua subjetividade. A comparação mostra que o recurso à psicologia – necessário para o compreender – é, na análise da tragédia grega, anacrônico, circular e pseudo-explicativo.

4. ESTRUTURA DA OBRA

Tendo presentes estes dados, é possível considerar a estrutura da obra. Precedida por um prólogo, é constituída por cinco episódios, separados pelas odes, declamadas pelo Coro, rematados pelo êxodo. A cada ode seguem-se os anapestos,¹² que retomam a ação.

Prólogo: diálogo de Antígona e Ismênia (versos 1-99);

1ª Ode – Celebração de Tebas e descrição do combate (100-154; 155-161);

1º episódio – Discurso de Creonte ao Coro e diálogo com o guarda (162-332);

2ª Ode – “Ao Homem” – Celebração do gênero humano (333-377; 378-384);

¹⁰ Inúmeros exemplos poderão abonar essa tese: entre os muitos incitamentos à luta, *Iliada* VI 207-210; XV 494-499. Paradigmática será a justificação apresentada por Sarpédon a Glauco, antes de se lançar contra ele: se fossem imortais e escapassem à guerra, não teriam de combater; todavia, sujeitos à doença, velhice e morte, só lhes resta lutar, para que vença o melhor (*Il.* XII 320-328).

¹¹ Sobre a relação entre a epopéia grega, a tragédia clássica e o romance, *vide* G. Lukács, “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”, in: *A teoria do romance*. São Paulo, 1965.

¹² Versos de quatro tempos, com duas sílabas breves, seguidas de uma longa.

- 2º episódio – explicação do guarda, acompanhando Antígona; diálogo desta com Creonte, depois com Ismênia (385-582);
 3ª Ode – “A maldição” (583-626; 627-630);
 3º episódio – Entrada de Hémon e diálogo com Creonte, comentários do Coro (631-780);
 4ª Ode – “Ao Amor” (781-800; 801-806);
 4º episódio – Lamento de Antígona, interrompido pela invectiva de Creonte, comentado pelo Coro e por Antígona, em anapestos (807-928; 929-943);
 5ª Ode – Celebração dos heróis supliciados (944-988);
 5º episódio – Entrada de Tírsias e diálogo com Creonte, comentário do Coro a Creonte (999-1114);
 6ª Ode – Celebração de Baco (1115-1154);

Êxodo – Entrada do mensageiro, que relata o encontro de Creonte com Hémon e Antígona na caverna;
 entrada de Eurídice e descrição da sua morte;
 lamentação de Creonte, pontuada por intervenções do segundo mensageiro e do Coro;
 comentário final do Coro (1155-1353).

5. A AÇÃO E OS FATORES QUE A CONDICIONAM

Além do Coro dos anciãos de Tebas, nove personagens participam do drama. Cinco delas agem e defendem as decisões que tomam, duas limitam-se a relatar acontecimentos (os mensageiros); Eurídice apenas se apresenta como testemunha, emudecida pelo horror. O guarda é um mero comparsa, que executa ordens e se justifica perante o seu senhor, servindo de contraponto tragicômico à ação. O primeiro problema posto pela tragédia tem a ver com as atitudes tomadas pelas personagens que os diferentes conflitos fazem interagir. Porque agem daquele modo? – é a pergunta que o espectador faz a si próprio. A resposta, porém, não se acha nas personagens, mas nos conflitos que as unem tanto os representados no palco, quanto os que deflagram para lá dos seus limites. Todos eles se podem ser vistos como episódios de uma única narrativa: a maldição dos labdácidas.¹³ Sendo uma cidade grega clássica um complexo de cidadãos, ligados por laços de sangue, aos olhos da mentalidade arcaica (sécs. VIII-VI), o seu destino coletivo – a sua história, diríamos hoje – é inseparável do das famílias proeminentes, em particular daquelas a quem é confiado o poder.

Este dado mostra a razão pela qual a maldição é inoperante, se não atingir a cidade como um todo. A sucessão de epidemias e catástrofes que a assolam constitui sintoma de uma ruptura da ordem cósmica (da qual a ordem política

¹³ As personagens do Ciclo Tebano são descendentes directos, ou indirectos (Jocasta e Creonte), de Lábdaco.

será mero reflexo). É nela e por ela que se manifesta o poder dos deuses, ainda que ausentes. Mas há um ponto de viragem, a separar a *Antígona* das outras duas tragédias consagradas a Édipo. A primeira Tebas é uma cidade regida por laços de sangue. Cidade e família são os dois pólos em que os conflitos se concentram. Nada do que acontece num deles é independente do que se passa no outro: pestes, guerras, a Esfinge. Todos são enviados pelos deuses. A nova Tebas de Creonte, pelo contrário, é regida pela “alma, pensamento e sabedoria”¹⁴ do seu governante. Repetidas vezes, demasiadas para serem casuais, ao longo da peça, personagens e Coro apelam para o pensamento (175, 352, 376, 479, 510, 635, 664, 683, 707, 727, 754, *id.*, 1051, 1229, 1347, 1352), linguagem (352, 604), razão (648, 1261), alma (175, 708), sensatez/insensatez (1269) e finalmente, aprender (710, 723, 1352), além das referências passageiras a saber, sábio e sabedoria.

A racionalidade das instituições democráticas geometrizou¹⁵ a velha *pólis*, fundamentada nos laços de sangue, expulsando os deuses para fora dos seus muros.¹⁶ Mas a peça mostra bem que, de fora deles, o poder divino continua a reclamar o tributo que lhe é devido, lançando sobre a ordem social estabelecida ondas de horror e desrazão,¹⁷ tão indiferente à inocência, ou correção, dos mortais (*vide* o protesto de Antígona: 920-924), quão implacável na punição dos seus erros. Desta dimensão do conflito todos são vítimas, como se verá.

6. PERSONAGENS E CONFLITOS QUE OS RELACIONAM

A riqueza e profundidade do argumento da peça ficam patentes na caracterização das personagens e na complexidade dos conflitos que as opõem. Come-

¹⁴ M. H. da Rocha Pereira (Sófocles, *Antígona*, Coimbra 1984, 46), traduz *psyché, phronéma, gnomé* por “espírito, pensamento, determinação”: verso 175). Parece-me importante usar esta relativa ambigüidade, não traduzindo cada um destes termos, como se designassem operações mentais definidas. Todas as traduções apresentadas seguem esta edição, exceto quando assinalado.

¹⁵ É impossível não pensar na Atenas de Péricles, retalhada em circunscrições naturais e artificiais – tribos, *fratrias*, *trittyes* e *demos* –, que assiste à estréia da tragédia, por volta de 440.

¹⁶ Os antigos lugares sagrados e os vínculos sagrados da propriedade, esteio da ordem política (só o cidadão – *poliíês* – pode possuir terra), foram profanados pelos persas, quando devastaram Atenas (480 a.C.). É sobre os escombros da velha cidade em ruínas que, a vários títulos, Péricles cria condições para a aparição da nova; por sinal, aquela mesma que nos habituamos a encarar como o berço da civilização.

¹⁷ Note-se de passagem que todos os acontecimentos sangrentos e decisivos ocorrem fora da cidade, incluindo a morte de Eurídice, que tem lugar no espaço privado dos seus aposentos, ao qual o domínio público do cidadão – e do espectador – não tem acesso.

Fora da cidade acham-se ainda os insepultos cadáveres dos invasores, Polinices incluído, causa natural da peste (1081-1082), além da Esfinge.

carei pela análise destes para chegar a um esboço do perfil das personagens. Como já disse, a circularidade das leituras psicológicas resulta da tendência para explicar os conflitos pelas motivações íntimas das personagens.¹⁸ Ora, ocorre precisamente o inverso, pois os conflitos não constituem mais do que oportunidades para a emergência do herói. Por essa razão, a tarefa prioritária de qualquer interpretação da peça é determinar os contornos precisos e a natureza dos conflitos que opõem as personagens umas às outras. É neles que assenta a trama da narrativa e a sua exemplaridade. As personagens serão apenas o suporte requerido pela narrativa para persistir na memória coletiva.

7. CONFLITOS PRIMÁRIOS

Creonte e Antígona – sob a cobertura da maldição, o primeiro conflito opõe Creonte a Antígona, condensado na proibição do sepultamento de Polínicos e sua violação. A sua mais famosa e ainda hoje respeitada interpretação foi apresentada por Hegel, que o viu como um conflito de princípios entre o antigo direito familiar e o novo direito do Estado.¹⁹ Ultrapassando o debate a que a interpretação deu origem, parece-me que a questão é a um tempo mais simples e mais profunda. Para a compreender bem, há que seguir o diálogo entre os dois protagonistas. Creonte promulgou um decreto (daqui o recurso ao Estado) e acusa a sobrinha de o desrespeitar (446-447). Ela não nega conhecê-lo (“Era público”: 448). Mas aponta dois argumentos contra a obrigação de lhe obedecer:

¹⁸ A construção psicológica das personagens – tanto na literatura, quanto na representação teatral – é uma conquista da modernidade. É a partir do séc. XVIII que a idéia de sujeito se torna uma obsessão da cultura européia, persistente ainda hoje. Encarar Antígona, Creonte, o próprio Édipo, como gente comum, distinta apenas pela peculiaridade do seu caráter, é evidentemente insustentável. Bastará compará-los com qualquer personagem romântico: por exemplo, Otelo ou Iago, no *Otelo*, de Boito e Verdi, muito mais do que no de Shakespeare.

Para seguir a deriva de Antígona na cultura européia, vide G. Steiner, *Antígonas*, Oxford, 1984 (tradução portuguesa, *Antígonas...*, Lisboa 1995); vide ainda Carlos João Correia, “As “Antígonas” – Intimidade, dor e paixão”, in *Mitos e narrativas*, Lisboa 2003, 75-96, que aborda a visão de Antígona em Hegel, Hölderlin e Kierkegaard.

¹⁹ *Ästhetik* 2, Teil 1, Kap. 2b; *Vorlesungen über Ästhetik* III, *Das System der einzelnen Künste: Die Poesie*. O exagero de Hegel é evidente, pois nem Creonte é o Estado, limitando-se a servir-se dele, nem Antígona é a família, mas a sua família, perseguida pela maldição (vide a crítica em A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid 1985, 307-309). Noutras obras (vide C. J. Correia, *op. cit.*, 77), Hegel encara o conflito por outras perspectivas. Mas estas nunca assumiram a importância da leitura ético-política (*op. cit.*, 81).

1. O decreto não fora promulgado pelos deuses, olímpicos ou infernais (450-452);
2. Não “sobrelevava os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses” (453-455).

Os intérpretes debatem-se em torno da invocação das “leis não escritas” por Antígona, sendo muitos e variados os sentido propostos para a expressão. Sem pretender complicar a questão,²⁰ parece-me que a heroína está simplesmente se referindo à lei da morte! É sabido que os homens são mortais e, depois de mortos, devem ser separados dos vivos, que não mais têm poder sobre eles. Estas leis são eternas e não se lhes conhece a origem (456-457). A continuação da resposta de Antígona reforça a relevância desta objeção. Mas só a intervenção de Tirésias lhe irá conferir a importância capital que tem no desenvolvimento da ação.

Com a sua resposta, Antígona chama a atenção de Creonte para a clamorosa impiedade que o seu decreto constitui. Mas ele não a ouve, ou não lhe admite a advertência, que toma como desafio! A partir desse momento, deixa-se levar pela ira. Condena imediatamente Antígona à morte, forjando os seus argumentos na autoridade que a cidade lhe reconhece. Aos nossos olhos, as suas invectivas evidenciam um desprezo por Antígona, que, com a entrada de Ismênia, se estende a todas as mulheres. Insultada no âmago da piedade fraternal, a jovem corresponde-lhe devotando-se integralmente à tarefa de servir a seu irmão, como já servira a seu pai. A dificuldade da interpretação da passagem reside no fato de a posição de Creonte abrir a porta a outras dimensões do conflito – o homem e a mulher, o público e o privado – complicando-o. Mas estas nunca chegam a assumir uma função dominante no curso futuro da ação.

Creonte e Hémon - O fato torna-se logo evidente com a entrada de Hémon, que não só inaugura um novo conflito, como acrescenta novos aspectos ao anterior. Mas também neste ponto há divergência entre os intérpretes,²¹ que insistem na celebração do “amor” de Hémon por Antígona. A referência está bem fundada no texto, porém, também neste ponto o recurso à análise psicológica distorce os contornos do conflito. Pois o “amor” que Hémon manifesta não pode ser identificado com o sentimento ao qual a nossa cultura concede tanta

²⁰ A complicação reside numa possível relação com outras “leis não escritas”, notada por Aristóteles *Retórica* I13, 1373b7ss. Vide José Trindade Santos, “*Antígona*: a mulher e o homem”, *Humanitas* XLVII 1995, 118-119, nota 7; “A natureza e a lei: reflexos de uma polémica em três textos da Grécia clássica”, in *Estudos sobre Antígona*, Victor Jabouille (org.), Lisboa 2000, 107-111.

²¹ Ente muitos, refiro J. Capriglione, *La passione amorosa nella città 'senza' donne*, Napoli 1990, 138.

importância.²² Antes de mais, Eros é uma divindade, cabendo-lhe presidir à atração que une o macho à fêmea, com vistas à constituição de um lar e à geração de descendência, logo, à continuação da cidade. Mas é também um vínculo sagrado, pois assegura a preservação dos laços de sangue e de propriedade. Na perspectiva pessoal de Hémon, preludia a sua plena cidadania, colocando-o diretamente na linha sucessória do trono de Tebas.

Esse amor, “sentido” por um macho funcional, ao entrar na idade adulta, manifesta-se como um sintoma da necessidade de se libertar do poder paterno. Poderá enriquecer-se pelo afeto protetor da futura esposa, mas constitui o momento inicial da assunção da autonomia política do novo cidadão. Ora, é precisamente esse direito ao amor que Creonte atinge ao tomar, à revelia do filho, a sua “irrevogável decisão”. Com ela, Creonte comete duas faltas graves: contra a santidade do amor e contra autonomia de Hémon. Pois, uma vez legitimado o noivado, não é ao rei, mas ao noivo que cabe punir Antígona por qualquer falta que lhe seja imputada, assumindo a responsabilidade por ela. Por isso poderá surpreender a demonstração de respeito filial, patente na sua primeira intervenção (635-638); e até, perante a obstinada explosão de misoginia do pai, a insistência do jovem na racionalidade e ponderação (683-689, 704-723), pelo outro antes apregoada (175-181).

Todavia, o esforço gasto para que o pai atenda aos diversos aspectos do conflito (688-700, 733-739) esbarra sempre na fixação deste na ameaça à sua autoridade (730), que o leva a identificar o filho com a heroína (740, 746, 748, 756). A incapacidade de ouvir os outros será o seu terceiro e mais grave erro: renegar o princípio em que funda a sua ação de governo.

8. CONFLITOS SECUNDÁRIOS

Antígona e Ismênia – O conflito que opõe as duas irmãs decorre da complementaridade das posições em que se colocam. Ambas são vítimas da maldição, mas aceitam-na de modo distinto, uma e outra perfeitos ícones da tenacidade com que a mulher grega suporta o sofrimento. Seria oportuno recorrer ao batido lugar-comum das duas faces da mesma moeda, se não fosse Eurídice. O confronto que mantêm (1-99) desenrola-se em três planos. Enquanto Antígona se vota denodadamente à tarefa de cuidar das vítimas da maldição, envolvendo-se na sua trama, Ismênia limita-se a exprimir um desespero aparen-

²² Nesse sentido, as tentativas de interpretar como frieza a aparente indiferença de Antígona perante os insultos que Creonte indiretamente lhe dirige, no diálogo com Hémon (568-576), parecem-me desajustadas. O silêncio da jovem é inteiramente correto, na posição que lhe cabe como esposa prometida, considerando ainda o destino que abraçou.

temente indiferente, justificado pelo reconhecimento da sua impotência para influir no curso dos acontecimentos (39-40). Em nada mudará a sorte do morto, ou de quem quer que seja, faça ela o que fizer. Plausivelmente, mesmo que juntas consigam realizar os ritos fúnebres, enterrando o cadáver, a cidade voltará a profaná-lo. Todavia, a resignação da irmã só parece instigar mais vivamente Antígona a afrontar Creonte e a cidade. A esta determinação, opõe-se Ismênia, rejeitando a proposta com igual determinação (47). Não imune à piedade, pede a aos mortos e deuses infernais. De resto, encara qualquer ação como tão insensata, quanto inútil (65-68).

Mais tarde, o conhecimento da condenação de Antígona leva-a a declarar-se cúmplice do ato da irmã (536-566). Não me parece que a sua atitude de algum modo implique uma mudança de posição. A solidariedade com a infratora exprime a mesma impotência e resignação que antes a aconselhara a recusar colaborar com ela. Por outro lado, o desprezo a que a irmã a vota, rejeitando-lhe o sacrifício, será só aparente. Capturada pela maldição, quer evitar que o seu cumprimento exija mais uma vida (559-560).

Eurídice e Creonte - Este conflito subjaz a toda a tragédia, facilmente escapando à percepção do leitor atual. Creonte e a esposa tinham tido dois filhos: Megareu (ou Meneceu) e Hémon²³ (627-628). Em *Sete contra Tebas*, Creonte sacrifica o primeiro para garantir a derrota dos invasores. Na *Antígona*, a intervenção do Coro leva o espectador a adivinhar que a esposa se vai revoltar contra o poder que lhe matou os dois filhos. O seu suicídio responsabiliza Creonte pela destruição de toda a sua família (1301-1306, 1312-1313). Olhadas em conjunto, as três personagens femininas da tragédia constituem um tríptico sobre a mulher na cidade grega. Antígona desafia a ordem política, em nome do humano. Ismênia, percebendo a dimensão do conflito, assume a atitude própria de uma mulher: demite-se, reconhecendo a sua impotência. Diferentemente de uma e outra, Eurídice não é livre para questionar ou aceitar a ordem, por dela fazer parte. Porém, com o seu suicídio, realiza o que nenhuma das outras conseguiu: a total subversão dessa ordem. A sua morte, no espaço privado da casa, chega para que o espaço público da cidade se desarticule completamente.

9. A LIÇÃO DA TRAGÉDIA

Espero ter deixado claro ao longo destas linhas que uma audiência de cidadãos atenienses, exclusivamente constituída por varões, não pode – bem ao contrário do que acontecerá a partir da modernidade – mostrar qualquer simpatia

²³ Os atenienses sabem-no bem, ao contrário dos públicos de outros tempos e lugares.

por Antígona. Todavia, após o lamento com que a jovem se despede da cidade e da vida, essa atitude deverá começar a alterar-se. Para tal contribuirá a nova luz a que Creonte, com quem de início o público tem todas as razões para se identificar, começa a ser visto. É nesta dupla inversão que reside o efeito mais sutil da tragédia de Sófocles. O espectador é levado a transferir gradualmente a sua adesão, do rei poderoso para a supliciada heroína, momentos antes ainda encarada como uma fêmea impertinente.²⁴ Deste modo, a catarse proporcionada pelo longo arrependimento de Creonte (1261-1346) é inteiramente assimilada pela audiência, preparada para captar a lição que a peça lhe ensina, expressa na intervenção final do coro:

Para ser feliz, bom senso é mais que tudo.
Com os deuses não seja ímpio ninguém.
Dos insolentes, palavras infladas
Pagam a pena dos grandes castigos;
A ser sensatos os anos lhe ensinaram.

Quem exerce o poder é constantemente obrigado à autocrítica e à ponderação nas conseqüências dos seus atos. Se o não fizer “a tempo”, a justeza dos seus propósitos e a proeminência que a cidade lhe concede de nada lhe servirão. No fim terá sido completamente reduzido à sua insignificância e aniquilado. No caso de Creonte, a maior ironia reside na inutilidade da preservação da sua integridade física, depois de todos que dominava ter ruído à sua volta.

10. A “ODE AO HOMEM”

A punição foi dura e para o público, inesperada. E no entanto, toda esta mensagem tinha-lhe já sido passada antes ainda do início da ação, no primeiro estásimo (334-375), que antecede a entrada de Antígona algemada, conduzida pelo guarda à presença do soberano.

Muitos prodígios há; porém nenhum
maior do que o homem.
Esse, co’o sopro invernos do Noto,
Passando entre as vagas
Fundas como abismos,

²⁴ Talvez seja oportuno repetir que este efeito se perde totalmente nas *Antígonas* e em seus públicos modernos. Um dos sintomas dessa perda de perspectiva nota-se no recurso de alguns intérpretes à atetização dos versos 904-920, que tanto indignaram Goethe (*Gespräche mit Eckermann* 28.III.27).

Para uma referência aos atetizadores e sua crítica, vide B. Knox, *The Heroic Temper, Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley & Los Angeles 1966, 104-107; R. Minadeo, “Characterization and Theme in the *Antigone*”. *Arethusa* 18, 2, 1985, 133-139.

O cinzento mar ultrapassou. E a terra
 Imortal, dos deuses a mais sublime,
 Trabalha-a sem fim,
 Volvendo o arado ano após ano,
 Com a raça dos cavalos laborando.
 E das aves as tribos descuidadas,
 A raça das feras,
 Em côncavas redes
 A fauna marinha, apanha-as e prende-as
 O engenho do homem.
 Dos animais do monte, que no mato
 Habitam, com arte se apodera;
 Domina o cavalo
 De longas crinas, o jugo lhe põe,
 Vence o touro indomável das alturas.
 A fala e o alado pensamento,
 As normas que regulam as cidades
 Sozinho aprendeu;
 Da geada do céu, da chuva inclemente
 E sem refúgio, os dardos evita,
 De tudo capaz.
 Ao Hades somente
 Fugir não *consegue*
 De doenças invencíveis os meios
 De escapar já com outros meditou.
 Da sua arte o engenho sutil
 p'ra além do que se espera, ora o leva
 ao bem, ora ao mal;
 se da terra preza as leis e dos deuses
 na justiça faz fé, grande é *na* cidade;
 mas logo a perde
 quem por audácia incorre no erro.
 Longe do meu lar
 O que assim for!
 E longe esteja dos meus pensamentos
 O homem que tal crime perpetrar!²⁵

Nesse momento, é impossível ao público, apesar de conhecer bem a história, perceber a mensagem que lhe é dirigida. E não só à audiência, mas também aos leitores e críticos que estudaram a peça, cujas interpretações da ode divergiram profundamente. Os motivos do seu espanto perante uma das obras supremas da lírica coral grega resultam da dificuldade de compreensão do sentido da celebração da grandeza do homem, naquele momento da peça.

²⁵ As palavras em itálico afastam-se da tradução de M. H. da Rocha Pereira. “Consegue” apro-veita a lição de Jebb (*επαχεται*), “na cidade” explora a oposição *hypsipolis/apolis*.

A primeira estrofe e a primeira antístrofe apontam o homem como o dominador dos deuses (da terra, do mar e do ar) e das outras espécies vivas. Mas as segundas revelam que a culminância dos seus êxitos reside no domínio da fala e do pensamento, no controle da dureza do clima e no tratamento das doenças (só a morte lhe escapa). Uma dificuldade, porém, subsiste. É que, visto a técnica (“a arte”)²⁶ poder ser usada “para o bem e para o mal”, quem respeitar os deuses será “grande na cidade” (367-369), enquanto quem “incorre no erro” acabará proscrito (370-375). Após o desenlace, não será difícil compreender que foi exatamente isso que aconteceu a Creonte (como já acontecera com Édipo). Só a plena compreensão desta ambivalência da técnica nos permite captar a lição da peça. O sacrifício de Antígona é exigido pelo desrespeito aos direitos dos mortos, que o decreto de Creonte implica. Cabe à mais próxima parente do morto cuidar do enterro, sem lhe ser concedida a possibilidade de recuar, pois ceder ao rei a faria cúmplice dele, arrastando-a na impiedade. Deste ponto de vista, é difícil imputar qualquer falta a Antígona, já que a sua decisão – como a referência de Hémon permite enterever (733) – é bem vista pela cidade.

Do mesmo modo, também Creonte age de acordo com os costumes.²⁷ O seu tremendo erro manifesta-se na incapacidade de aplicar a si próprio a exigência de “bom conselho”, que altivamente apregoa (175-181). A já citada derradeira intervenção do Coro é bem clara a esse respeito.

11. ANTÍGONA “SEM PSICOLOGIA”

Espero que tenha ficado claro que, certa ou errada, a leitura que acabei de fazer da *Antígona* nunca teria sido possível se houvesse nela o mínimo lugar para a análise psicológica. Nos livros, como nos palcos, os Creontes vilões, as

²⁶ A aproximação da arte à técnica é reforçada pelas repetições de “engenho” e dos “meios” forjados para dominar. Neste contexto, a arte e técnica referem as “prodigiosas” habilidades que o homem desenvolveu para dominar as outras espécies e melhorar as suas condições de vida.

²⁷ Não será necessário ler muitas páginas de Tucídides para perceber que o abandono dos cadáveres do inimigo, particularmente após a sua fuga, constitui – em oposição à ereção de troféus aos companheiros mortos – prática comum dos gregos. Cerca de um século depois, Demóstenes recordará com orgulho o discurso inicial de Creonte (175-190) para censurar Ésquines (*De falsa legatione* 247-248). A generalidade dos comentadores acha-se de acordo sobre este ponto. *Vide* A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1956, 114; B. Knox, *op. cit.* 84; Survinou-Inwood, “Assumptions on the Creation of Meaning: Reading Sophocles’ *Antigone*”, *Journal of Hellenic Studies* CIX 1989, 137 (este texto, dedicado à análise dos “filtros (...) determinantes da percepção e reação”, procura reconstituir a reação dos atenienses à peça).

Neste aspecto, o maior erro de Creonte terá sido deixar os corpos apodrecerem às portas da sua cidade, causando a irrupção da peste (1080-1083).

Antígonas frias e devoradas pela *Todesahnung* (“pressentimento da morte”), as Ismêneas túbias, os Hémons apaixonados estarão muito bem, da modernidade em diante. Mas nada têm a ver com a tragédia de Sófocles. As razões dessa rejeição residem na total estranheza da cultura grega clássica à noção de sujeito, logo, à idéia de um herói trágico poder ser guiado por motivações íntimas. Se as personagens esboçadas por Sófocles têm sentimentos, não se deixam afetar por eles. Exibem, pelo contrário, emoções, não as escondem, podendo até deixar-se arrebatado por elas, como é evidente nos casos de Creonte e Hémon e menos no de Antígona. Mas não são eles os responsáveis por aquilo que fazem, quando dominados por elas: é a divindade, *Até*, que os torna incapazes de distinguir o bem do mal, quem os leva à perdição.²⁸

Ora, uma cultura que atribui à intervenção de divindades, como o Amor, fenômenos psicofísicos, como a ereção e o orgasmo masculino (*Fedro* 250e-251d), e responsabiliza *Até* por uma longa explosão de ira (Agamêmnon, na *Iliada* XIX 90-94), se acha longe de compreender o funcionamento do psiquismo humano. A noção de um sujeito consciente de si, que decide segundo a sua vontade, implica o reconhecimento de uma estrutura psíquica definida, na qual se manifestam forças bem identificadas, suscetíveis de explicar de forma credível o comportamento individual. Na falta deste, é impossível aplicar categorias psicológicas ao estudo do comportamento do herói trágico.

Nada nos impede de o estudar, usando recursos proporcionados por um mais profundo conhecimento da psique. Não podemos é esperar que Sófocles a eles tivesse acesso, ou que a eles recorresse para ensinar seu público, pois decerto não seria compreendido. A objeção não é apresentada em nome da exigência de fidelidade a um contexto com o qual perdemos o contato. Todo o sentido do esforço de recuperação de uma *Antígona* genuinamente trágica se traduz numa leitura da peça que devolva às personagens e aos conflitos que os levam à ação a sua dimensão mais abrangente. Pois, as tensões que os geram continuam bem vivas no nosso tempo. Enquanto a condição humana nos impelir a forçar os nossos limites, a tragédia há de impender sobre as nossas cabeças. Mesmo que tenha perdido o sentido didático com que nasceu, continua a proporcionar uma visão ímpar do humano.

[recebido em abril 2004]

²⁸ Vide *Iliada* XIX 90ss, HESÍODO *Teogonia* 230.